

Олена ЛЕВЧЕНКО*

МІФОЛОГІЯ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО

1. Вступ

На Україні, як і в усьому СРСР, існувала потужна ідеологічна машина зі своєю концепцією історії, культури, мистецтва, науки, суспільства. У рамках цієї концепції свідомо творилися міфи, які повинні були об'єднувати суспільство на основі заданої ідеологією ієрархії цінностей, визначати принципи поведінки та смисл життя радянської людини. Документальне кіно через умовності своєї наративності (розповідь про реальних людей, справжні події, документ) відігравало важливу роль у ствердженні комуністичного міфу, фіксуючи докази його життєздатності, і тому повністю фінансувалося державою і спрямовувалося «турботою» партії.

Документальне кіно традиційно знімалося на плівці і призначалося для показу в кінозалах перед демонстрацією художнього фільму. Стрічка або збірник сюжетів до 20 хв. називався «кіножурнал» і був обов'язковим атрибутом кожного сеансу. Фільм тривалістю до 40 хв. називався «додатковим» і демонструвався перед сеансом зрідка, але із встановленою в кожному кінотеатрі регулярністю.

Однак документальних стрічок знімалося дуже багато (тільки в Україні 500 на рік) і вони не могли отримати справжнього прокату в країні. Це був самоцінний «документ» епохи, розкіш, яку дозволяла собі радянська влада.

Стосунки художника та влади на той час були не завжди однозначними та безхмарними, однак в найзагальнішому вигляді вони склалися так: у відповідності з постановою ЦК партії приймалася резолюція з тематикою фільмів, яка доводилася до партійного керівництва студій, а режисер мусив «угадати» замовлення. Точне ідейне влучення автоматично забезпечувало успіх, грошову винагороду і подальшу роботу. Поза тим існували заборонені теми, які приваблювали

* В роботі використано матеріали створення фільмованого банку даних, поданого Л.Оллів'є — Огієнко міжнародному фонду «Відродження» в листопаді 1995 р.

кінематографістів. Уже сам факт забороненості теми ставав для режисерів критерієм її вартісності.

Поєднання двох протилежних устремлінь – до заборонених тем та до вгадування інтересів вищої сили – великою мірою зумовило той парадоксальний стан, в якому опинилося сучасне документальне кіно України.

Після розпуску комуністичної партії 1991 р. припинив своє існування орган, який відповідав би за ідеологічну роботу на рівні інтересів держави і, відповідно, за творення та підтримку тих чи тих міфів. Починає працювати «демократична» модель, визначена на початку перебудови М. Горбачовим як пріоритет ініціативи на місцях, ініціативи «знизу». Художні ради студій затверджують теми, пропоновані режисерами, згодом їх затверджує Міністерство культури, яке офіційно керується лише одним державним документом – «Законом України про постачання продукції для державних потреб». Це означає дотримання цифр, затверджених Міністерством економіки за кількістю фільмів та вкладених коштів. Наступає повна творча свобода. Проте це свобода для всіх, зокрема і для прокату, який відмовляється від документального кіно та кіножурналів. Свобода наступає і для телеканалів, які перестають замовляти і виробляти документальну кінопродукцію.

Виробництво документальних фільмів продовжує автоматично існувати й отримувати державні субсидії, але різко скорочується. Всі картини, зняті на державні кошти, і надалі вважаються держзамовленням, хоча до глядачів потрапляють лише ті, яким пощастило вийти в ефір. На студії «Укркінохроніка» продовжує зніматися хроніка (обсягом 100 хв. на рік), яка раніше ставала основою для кіножурналів. Тепер хроніка одразу потрапляє до архіву.

Все ще спираючись на безвідплатну державну підтримку і зостаючись без прямого державного ідеологічного замовлення, документальне кіно намагається знайти своє місце у творенні нової державної міфології, «вгадуючи» непряме замовлення, тепер уже серед заборонених раніше тем. Водночас воно як мистецтво є безпосереднім виразом міфологічної свідомості автора, обумовленої всією історією країни. У цих двох аспектах – міфотворчості, як свідомого акту, та деяких особливостей міфологічної свідомості, як первісного невідрефлектованого опису світу, я і розглядатиму тему.

2. Сучасна міфологія у висвітленні подій історії України ХХ століття

Справжня історія України ще не написана. У її створенні вирішальне значення має об'єднання всіх сил: наукових, політичних, релігійних, кожна з яких продовжує бути розколотою в осмисленні ключових питань нашої історії на прорадянську та на пронаціоналістичну частини. Українська документалістика не має справжньої традиції самостійної дослідницької роботи і повністю залежить від результатів діяльності вищеназваних сил. Винятком стала значна частина фільмів серіалу «Невідома Україна», створених на студії науково-популярних фільмів. Це сталося через те, що на студії складалася традиція наукового пошуку, продиктована особливостями жанру.

Українські фільми, присвячені подіям історії ХХ ст., становлять безсумнівний інтерес для нашого дослідження, тому що шляхом «вгадування» запиту відображають нову міфологію, яка народжується і займає місце відсутнього нині історичного аналізу.

Передусім цікаво простежити динаміку росту і спаду інтересу кінематографістів до цієї теми.

1991 р. було проголошено незалежність України.

1992 р. на кіностудіях України знімається 24 повнометражних документальних фільми. Серед них лише одна стрічка торкається подій революції, громадянської і Вітчизняної воєн та «війни всіх проти всіх», а також подій на Західній Україні 1939 – 1944 рр. і голодоморів 1933 р. та 1948 р. – тобто основних болючих точок нашої історії. Це фільм «Більшовики теж плачуть» (реж. І. Родаченко, «Укркінороніка»). Заперечуючи офіційну версію самовбивства, автори фільму стверджують, що смерть Миколи Скрипника, голови першого радянського уряду, була політичним убивством.

1993 р. із 17 стрічок чотири присвячені цим темам (три розповідали про УПА, одна – про події голодомору 1933 р.).

Цього ж року починає зніматися кіноцикл «Невідома Україна», що складається із 144 короткометражних фільмів (по 15 хв. на плівці).

1994 р. таких фільмів було 8 із 18. (два було присвячено УПА, один – ленінському Брестському миру, один – з нової точки зору намагався відтворити всю радянську історію, чотири фільми під загальною назвою «Українська ніч 33-го»

були серйозною спробою Л. Мужука та В. Георгієнка (студія «Укртелефільм» розкрити злочини сталінського режиму).

1995 р. – 3 стрічки із 9 звертаються до згаданої теми. Один з них – чотирьох серійний, знятий О. Ковалем на студії «Укрінохроніка», присвячений останньому митрополиту Української греко-католицької церкви Йосипу Сліпому.

1996 р. — жоден із чотирьох. Тільки А. Микульський закінчує монтаж фільму про Олега Ольжича, зйомки якого почалися кілька років тому.

У планах Міністерства культури на 1997 р. з-понад 20 фільмів (повнометражних і короткометражних) – лише один опосередковано торкається названих тем.

Пишу про історію, яка твориться на очах, тому неможливо тепер визначити усі причини, які зумовлюють падіння інтересу до історії ХХ ст. в документальному кіно України. Проте одна з них, безумовно, полягає в тому, що автори і далі керуються логікою радянських пропагандистських фільмів, лише змінюючи знаки на протилежні, а фільми не отримують очікуваного ані суспільного, ані політичного резонансу, ані серйозної грошової винагороди.

Радянський міф, як і будь-який міф ідеологічний, вибудовувався антиномічно, визначаючи, передусім, полюси «свої – чужі», у полі взаємодії яких і структурувалася реальність. Були червоні і білі, «наші» і «німці», дореволюційне минуле і комуністичне майбутнє, які теж співвідносилися як «чуже» і «своє». Міфологічний наратив не вдавався до аналітичних рефлексивних форм. Він оголошував і таврував, намагаючись при цьому досягнути найвищої емоційної напруги. Тому такої великої і самоцінної ролі набирали публіцистичні прийоми і риторичні засоби. З усього цього, природно, виростав пафос, – одна з невід'ємних ознак міфу і, можливо, його головна структуруюча сила, яка могла обходитися без структуруючої сили логічної аргументації.

Аналізуючи міфологію в українському документальному кіно постперебудовного періоду, можна зробити висновок, що у структурі міфів лише змінилися полюси: «своє» стало «чужим», «чуже» – «своїм».

Перш за все «чужим», звичайно, стало все радянське минуле.

Взимку 1997 р. на екранах Українського телебачення пройшли фільми циклу «Земля на крові», де висвітлені події революції, громадянської війни, загибель традиційного

сільського господарства. Однак авторів цікавила не стільки істина в історії, скільки алегорії у міфології.

«Ленінський декрет про землю став диявольським плодом, який спокусив людей», – стверджує авторський голос вихідне положення концепції фільму.

— Чому люди спокусилися декретом про землю? – одразу запитує сучасний глядач.

— Бо так, – відповідає фільм.

Взагалі українське «бо так» носить риси універсального міфологічного аргументу. Воно окреслює кордони міфологічної свідомості, яка й відрізняється тим, що не прагне вийти за ці кордони. Перед ними зупиняються всі «чому».

«Потвора комунізму вимагала все нових і нових жертв», – пояснює голос автора подальший перебіг історичних подій.

— Чому вимагала? – запитує глядач.

— Тому що вона потвора, – відповідає логіка фільму.

— А чому вона потвора?

— Бо так.

За логікою такої аргументації будується весь фільм. Міфологічна основа очевидна: спокусившись диявольським плодом, народ втрачає рай і потрапляє до рук диявольських сил.

Однак події революції не належать до сфери активного зацікавлення українських документалістів. Як видно з вищенаведеної статистики, головний інтерес становлять події, пов'язані з діяльністю УПА та подіями на Західній Україні 1939-1944 рр. Воно й не дивно, адже цей період нашої історії похований під товстим шаром фальсифікацій.

Геополітичне положення України спонукало політичні сили, зацікавлені в утриманні її під контролем, особливо активно діяти в західній частині, яка межує практично з усіма країнами Центральної Європи. Впродовж останніх 50 років на цій території здійснюється могутня історична фальсифікація, яка триває донині й використовується політичними силами, інтереси яких далекі від інтересів української державності. З особливою силою ця фальсифікація виявилася у питаннях міжнаціональних стосунків у регіоні під час другої світової війни.

Абсолютно очевидно, що документаліст, який знімає фільм про події на Західній Україні 1939 – 1944 рр., повинен проводити величезну дослідницьку роботу і не допускати ніякої багатозначності, яка була б приводом для нових

інтерпретацій або просто ні про що не говорила. Проте українські документальні фільми, присвячені цій темі, мають характер так званої образної публіцистики, яка щасливо перекочувала з радянської естетики, де образність і багатозначність заміняли логіку розповіді й точність документу.

Винятком із загальної тенденції може стати фільм Романа Ширмана «І буде новий день...», присвячений питанням українсько-єврейських стосунків у ХХ столітті. Фільм ставить запитання й шукає відповіді, звертається до історичних фактів, джерел, свідчень. Тут, зокрема, було здійснено спробу реабілітації такої історичної фігури, як митрополит Андрій Шептицький. Ширман не тільки шукає документи, а й власноруч творить документ, знімаючи вперше свідчення двох людей, євреїв, врятованих митрополитом в часи голокосту, – Марію Ляхер (тепер греко-католицьку черницю матір Марію з Перемишлян) і Давида Кагане. Та режисер обмежується Західною Україною і фальсифікаціями, в центрі яких опинилася фігура митрополита Андрія. Метою фільму було спростування інших міфів, пов'язаних з історією україно-єврейських стосунків.

Слід зазначити, що всі фільми, які торкаються Західної України, намагаються подолати міфи, породжені могутніми потоками фальсифікації, але не досягають вирішальних успіхів, бо творять натомість нові міфи. Глядачеві пропонують обурюватися, захоплюватися, але не переконуватися. Фільми декларують, таврують, закликають. Усе радянське відкидається, все антирадянське приймається.

Протиріччя між Західною та Східною Україною зводяться у свідомості інтелігенції до релігійного протистояння греко-католиків і православних. На території України не було зроблено жодного фільму, де мала б місце спроба проаналізувати цей стан. Єдиний фільм, де є такий аналіз, було зроблено у Франції режисером українського походження Лілією Оллів'є. Фільм має назву «Сховище». Знімаючи в листопаді 1989 р. репортаж про вихід з підпілля греко-католицької церкви у Львові, Оллів'є використовує у стрічці 8 хвилин архівів, що дає змогу проаналізувати ситуацію захоплення фашистами Західної України; називає всі головні історичні моменти та визначає ставлення до них основних національних груп населення. Автор спирається на

різноманітні джерела: радянські, антирадянські, українські, російські, польські та єврейські.

Оператор фільму О. Коваль, захопившись під час зйомок цією темою, невдовзі почав працювати як режисер над фільмом про Йосипа Сліпого, останнього греко-католицького митрополита України за часів СРСР. У 1995 р. він закінчив чотирьохсерійний фільм, в якому охопив величезну кількість людей, подій, свідчень. Хоча за жанром – це образна публіцистика, де апріорі визначені «хороші» й «погані», «правда» і «кривда». Проте незаперечною заслугою фільму є спроба спростувати міф, культивований за радянських часів, про греко-католиків як недолюдків (пригадаймо хоча б стрічку «Іванна»).

Замість артикуляції нікому не відомих речей автор бере досить суперечливу фігуру, розглядає її однозначно і буде фільм як патетичний вірш.

Спільною рисою української історичної документалістики є те, що талант режисерів зосереджується на висловленні особистого ставлення до зображуваних подій, що унеможливорює об'єктивне висвітлення самих подій. Ліричний контекст замінює контекст історичний.

Фільм А. Микульського «Ольжич» розповідає про Олега Ольжича, не аналізуючи ще й досі нікому не відому історію ОУН й не визначаючи місце героя в історії. Фільм М. Ткачука «Здобути або не бути» показує художника Ніла Хасевича, одного з останніх воїнів УПА, який загинув у боротьбі з радянською владою, не висвітлюючи історію УПА і роль у ній свого героя. Вони – герої лише тому, що чинили опір радянській владі.

Глядачеві пропонується новий пантеон. Фільм О. Косинова «Дитинство Бандери» подібний до фільму про Леніна: ось тут він народився, ріс, тут народилися його великі думки.

Звичайно, діаспора зацікавлена в такому фільмі, адже вона не мала можливості для власного кіновиразу. Але міф вождя чи фюрера нині, байдуже про яку історичну постать ідеться, дуже небезпечний.

В результаті у фільмах виникають ножиці між текстом та зображенням. Відсутня гомогенна наративність. Внутрішня тема фільму не артикульована.

Особливо це стосується численних фільмів про УПА. Донині в українському документальному кіно не було зроблено спроби аналізу розстановки сил у «війні всіх проти всіх». Після

відступу німців, з якими воювала УПА, вона продовжувала боротися з прорадянськими польськими урядовими військами, з пролондонською АК (армією Крайовою), зі створеними гітлерівцями НЗС (Народовими збройними силами), а також із Радянською армією. Беручи до уваги неоднорідність самих загонів УПА, а також те, що іноді під виглядом УПА каральні операції проти місцевого населення здійснювали війська НКВС, можна уявити, наскільки важке завдання ставить перед собою режисер, знімаючи фільм про УПА, і наскільки важливий вибір точки зору на події, що розглядаються.

У фільмах «Проводжала мати сина» та «Спогад про УПА» (реж. Л. Мужук і Л. Джинджиристий, «Укртелефільм») автори знімають пошуки могил молодих людей, які воювали в Українській повстанській армії, з'ясовують обставини їхньої героїчної загибелі, таврують звірства НКВС і разом з матерями плачуть над могилами. Обидва фільми можна назвати єдиним емоційним поривом. Демонстрацію одного з фільмів по телебаченню було перекрито обласними мовленнями у всіх областях східної і центральної України, де населення перебуває у полоні іншого міфу й де не знають про «війну всіх проти всіх», а ніяких історичних пояснень стрічка не давала. Над авторами тяжіло внутрішнє відчуття забороненості теми. Вони намагалися прорватися до глядача з одкровенням, яке привело до протилежних наслідків.

Розкриття цієї теми передусім вимагає історичної аргументованості й реконструкції, яку можна здійснити, поставивши запитання: «А чи правда це?» й шляхом пошуку доказів. Тільки після цього йтиметься про емоційне наповнення.

Фільм А. Микульського «Чия правда, чия кривда?» розповідає про воїнів УПА, які залишилися живими і тепер зовсім не потрібні Україні. На братській могилі радянських солдатів вони розповідають про те, що тут лежать бійці УПА. Цей факт міг би стати відправним моментом аналізу історичних подій, але автор не скористався з нього, а увійшов у смугу нового міфу: правда у тій війні була на боці УПА.

Таким чином відтворюються структури героїчних міфів, де головне описати – подвиги героїв, а подвигами стають фактично усі їхні діяння. Фільми, як вияв режисерських емоцій, не переконливі, коли йдеться про встановлення історичної правди. Тому в найновіших західних виданнях колаборантами продовжують називати Шептицького, Коновальця, Мельника,

Бандеру. Як показує життя, подібні фільми не в змозі зруйнувати міфи, які розділяють ветеранів Радянської армії і УПА. Поетична розповідь знаменитої української документальної школи приходить до історичного виродження художнього явища, коли патетика і метафора замінюють необхідну ясність та аналіз інформації.

3. Нові міфи та стара психологія

Міфологія нової дійсності будується на вихідній позиції старої психології: соціалізм бідний, а капіталізм багатий.

Хоча соціалізм – це не тільки форма терору, а й форма здійснення лівої доктрини, ніхто з режисерів не аналізував чеснот і позитивних рис минулого, через те й досі перебувають в його полоні.

На Заході краще розвинута технологія – це загальновідомо – і режисери вбачають у капіталізмі щодо культури комунізм, але з великою кількістю грошей. Це відбувається завдяки пануванню психології лівої доктрини, коли світ сприймають в її міфологічних структурах. Хтось мусить забезпечувати умови для творчості; якась впливова сила повинна давати дозвіл чи точну вказівку (хоча б для того, щоб діяти всупереч); а мистецький шедевр, – навіть якщо він нікого (крім десятка критиків) не зацікавив, – забезпечує славу і певне місце в суспільстві.

На VII Марсельському кінофестивалі особливо популярними серед інтелектуальної публіки були фільми київського режисера, – фронтового оператора Олександра Довженка, – Ізраїля Гольдштейна «Прощавай, кіно!», де йшлося про сучасний стан українського кінематографа. В основу стрічки було покладено репортаж про траурний похід українських кінематографістів вулицями Києва до будинку Верховної Ради із труною українського кіно. Репортаж час від часу переривався інтерв'ю з режисерами, які тепер змушені заробляти на життя іншою професією або марно намагаються отримати у держави гроші на майбутній фільм. Усі говорили про непристойність такої ситуації, проте ніхто не говорив про особисту відповідальність у збереженні своєї професії. Не сказав про це навіть метр українського кіно Юрій Ілленко, який кілька років тому очолював Державний департамент кіно.

Після демонстрації фільму західні кінематографісти почали висловлювати гаряче співчуття режисеру фільму з приводу такого стану речей в українському кінематографі.

— Ми з вами друзі в нещасті, — сказав один французький кінорежисер. — А розкажіть, будь ласка, що ви робите для того, щоб змінити становище?

— А ми ж показали у фільмі, — здивувався Гольдштейн.

— Ні, фільм ми бачили, а що ви робите?

Обидва режисери дивувалися абсолютно щиро: «справу», тобто боротьбу за збереження професійної честі й гідності, обидва розуміли по-різному. Психологія «коліщатка і гвинтика» у велетенській машині зумовлює те, що пост-радянській людині не спадає на думку аналізувати діяльність усієї машини, а західній людині не спадає на думку, що можна свідомо діяти і змінювати становище якимось інакше.

Вислів «не спадає на думку» свідчить про наявність кордону в міфологічній свідомості, яка може розширюватися, лише усвідомлюючи свої межі й ставлячи запитання про те, що лежить поза ними.

Так, нікому з українських кінематографістів не спадає на думку заперечувати твердження: «На Заході легше знімати кіно, ніж у нас». В кращому випадку це поле розширюється одним запитанням: «Чому?» та однією відповіддю: «Тому що західні уряди проводять політику захисту культури».

Спробуємо продовжити запитання до можливого кінця:

— Чому західні уряди проводять політику захисту культури?

— Тому що їх до цього зобов'язують фахівці.

— А як потрібно діяти фахівцям, щоб впливати на уряди?

— Об'єднуватися і діяти свідомо.

— А що означає діяти свідомо для кожного фахівця?

Можливо, відповідь на останнє запитання і змусить поставити під сумнів початкову тезу.

Психологія «коліщатка і гвинтика» приводить у дію вбивчий механізм іншого міфу: у нас є всі закони, необхідні для функціонування культури, але вони не виконуються.

Внаслідок такої позиції художників ідеологічний терор в мистецтві змінився терором економічним. Новий міф про самоокупність культури пов'язаний з міфами споживацького суспільства: справжню цінність має те, що дає гроші. З іншого боку, він пов'язаний з наслідками «холодної війни» і «залізної

завіси», коли митці, які їхали на Захід, незле облаштовували своє життя.

Це досить небезпечний міф, але він може мати і деякі позитивні наслідки, бо зможе, нарешті, викликати деяку відповідальність інтелігенції щодо грошей як засобу виробництва. В разі позитивного розвитку це може стати прикладом того, як зіткнення полярних міфів призводить до непоганих результатів, розширюючи межі кожного з них.